



# Vivendo a muque: malandros, pivetes e ladrões no cancioneiro de Chico Buarque

Teresa-Cristina Duarte-Simoes

## ► To cite this version:

Teresa-Cristina Duarte-Simoes. Vivendo a muque: malandros, pivetes e ladrões no cancioneiro de Chico Buarque. Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, 2007, p. 201-219. hal-00413000

**HAL Id: hal-00413000**

**<https://hal.science/hal-00413000>**

Submitted on 2 Sep 2009

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# **VIVENDO A MUQUE**

## **MALANDROS, PIVETES E LADRÕES NO CANCIONEIRO DE CHICO BUARQUE**

**Cristina DUARTE**

**Université de Toulouse-le Mirail**

Desde o primeiro disco, *Pedro Pedreiro*, lançado em 1965<sup>1</sup>, o cancionista brasileiro Chico Buarque manifestou sensibilidade e comoção pelas classes menos privilegiadas da sociedade brasileira. À primeira vista isso pode surpreender, vindo de um filho da elite intelectual do país cujo genitor é Sérgio Buarque de Hollanda, o conceituado autor de *Raízes do Brasil*. A mãe, pianista amadora, é definida pelo filho como *uma Amélia que não é amélia*<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Compacto simples que continha, além do samba de mesmo nome, a canção "Sonho de um Carnaval". (SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de, *A Canção no Tempo*, vol.2 : 1958-1985, São Paulo, Editora 34, 1998, p. 89 e 93). Os títulos dos discos são colocados em itálico e os das canções, entre aspas.

<sup>2</sup> CARVALHO, Gilberto de, *Chico Buarque: análise poético-musical*, Rio de Janeiro, Editora Codecri, 1984, p. 144. O compositor refere-se ao célebre samba de Ataulfo Alves e Mário Lago, "Ai! Que saudade da Amélia" que louva uma mulher completamente submissa que, por amor, aceita privações e constrangimentos. Na linguagem coloquial brasileira esse nome, transformado em substantivo, passou a designar qualquer mulher apresentando essas mesmas características.

Certas informações contidas neste artigo têm a finalidade de informar o leitor francês, podendo parecer desnecessárias para um leitor brasileiro.

Francisco, ou melhor, Chico, que nasceu em 1944, é o quarto dos sete filhos do casal.

O povo brasileiro travou conhecimento com o compositor, poeta<sup>3</sup> e intérprete em outubro de 1966 quando sua canção "A Banda" dividiu o primeiro lugar com "Disparada" de Geraldo Vandré, no II Festival de Música Popular Brasileira organizado pela TV Record.<sup>4</sup> A linguagem dos jovens da época fixou esse empate histórico, através do emprego de novas expressões linguísticas: *ficar de banda, passar em disparada*. Esse foi também o momento em que o país tomou consciência da importância de sua música popular.<sup>5</sup>

Com efeito, as composições, cantadas em estádios repletos, exerciam a função de válvula de escape, num momento histórico bastante complexo em que o regime ditatorial instaurado pelo golpe de estado de

---

<sup>3</sup> O emprego do adjetivo é unânime entre estudiosos da obra buarquiana. Para citar somente um deles: *Não se pode pensar Chico Buarque apenas como "músico popular". O grau de elaboração e as imagens permitem identificar suas letras com a poesia, incorporando-as à literatura brasileira.* (CALADO, Luciana Eleonora de Freitas, "Carnavalização no cancionário de Chico Buarque", in FERNANDES, Rinaldo (org.), *Chico Buarque do Brasil*, Rio de Janeiro, Editora Garamond, 2004, p. 273). O enfoque do presente artigo vai privilegiar esse aspecto poético da obra do autor, embora a separação entre letra e música possa ser considerada um tanto artificial.

<sup>4</sup> José Ramos TINHORÃO, *História Social da Música Popular Brasileira*, São Paulo, Editora 34, 1998, pp. 316-17.

<sup>5</sup> MELO, Zuzi Homem de, "Les festivals: une respiration dans la dictature", in DREYFUS, Dominique (org.) *MPB: Musique Populaire Brésilienne*, Paris, Cité de la Musique, Catalogue de l'exposition, 2005, p. 173.

1964 tornava-se cada vez mais rígido, mergulhando o país em duros anos de repressão, principalmente após dezembro de 1968, com o Ato Institucional nº 5.<sup>6</sup> O retorno à democracia só será efetivo bem mais tarde, em janeiro de 1985, com a eleição de Tancredo Neves para Presidente da República.

Através de suas canções, Chico Buarque acompanhou essas diversas fases da história de seu país, em mais de quarenta anos de carreira e centenas de composições. Ele cantou não somente o período negro da repressão - em que a censura prévia retalhava e proibia canções<sup>7</sup> -, como também o momento de transição, em que uma nova esperança surgia no país através do movimento das "Diretas já". E o artista continua ainda a construir com esmero esse grandioso afresco do Brasil e dos brasileiros, através dos versos e trovas que cria e canta para eles.

O povo parece ter aceitado a imagem que dele propôs o artista, pois Chico Buarque sempre foi um

---

<sup>6</sup> Ver GASPARI, Élio, *A Ditadura Envergonhada*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002, pp. 340-343.

<sup>7</sup> Chico Buarque foi um dos artistas brasileiros a ter enormes problemas com a censura dos militares. Por exemplo, a canção "Apesar de você" foi banida, e o disco compacto ao qual pertencia foi retirado das lojas pelos censores; e os discos que se encontravam na gravadora foram destruídos (FERNANDES, Rinaldo de., "Cronologia" in FERNANDES, Rinaldo de (org.), *op.cit.*, p. 32). A peça *Calabar, o elogio da traição*, foi interdita em 1973 e o compositor ficou proibido de usar o nome "Calabar" até mesmo na capa do disco que saiu branca, sem título. No início desses anos 70, Chico Buarque afirmou que tinha se tornado muito difícil fazer um disco pois para cada três canções, duas eram censuradas antes de serem lançadas (PERRONE, Charles A., GINWAY, M. Elizabeth e TARTARI, Ataíde, "Chico sob a ótica internacional", in FERNANDES, R., *op. cit.*, p. 217).

dos preferidos dos brasileiros. Ciente disso, o escritor e humorista Millôr Fernandes lançou, durante o momento confuso do início da ditadura, uma afirmação provocadora, dizendo que Chico Buarque era *a única unanimidade nacional*.<sup>8</sup> Mais recentemente e como prova do apreço popular, a Estação Primeira de Mangueira foi a vencedora do Carnaval de 1998, com o samba-enredo "Chico Buarque da Mangueira" e a participação ativa do homenageado.<sup>9</sup> A isso tudo, o cantor e compositor Chico César acrescentou uma pincelada de humor: *Se eu fosse mulher desejaria que todos os homens fossem Chico Buarque*.<sup>10</sup>

Num país em que as desigualdades sociais insistem em permanecer imensas, o cancionista celebrou em suas músicas os que lutam para viver, os que têm de vencer as asperezas da vida: pedreiros Pedros que esperam trens e aumentos que não chegam<sup>11</sup>; outros, que como máquinas, caem bêbados dos andaimes<sup>12</sup>; prostitutas infelizes<sup>13</sup>, malandros espertos<sup>14</sup>, ladrões atarefados<sup>15</sup>, pivetes desesperados<sup>16</sup>, enfim toda essa *gente humilde*

---

<sup>8</sup> À qual o polêmico dramaturgo Nélson Rodrigues retrucou dizendo que *toda unanimidade é burra* (CARVALHO, G., *op. cit.*: p. 48). Mas isso era em 1966...

<sup>9</sup> ALBIN, R., *O Livro de Ouro da MPB*, Rio de Janeiro, Ediouro, 2003, p. 341.

<sup>10</sup> CÉSAR, C., "Nós amamos Chico Buarque" in FERNANDES, R., *op. cit.*, p. 49.

<sup>11</sup> "Pedro Pedreiro", 1965.

<sup>12</sup> "Construção", 1971.

<sup>13</sup> "Geni e o Zepelim", 1977-1978, que focaliza igualmente a questão da discriminação sexual pois Geni é, na realidade, o homossexual Genival.

<sup>14</sup> "O Malandro", 1977-1978.

<sup>15</sup> "O meu Guri", 1981.

<sup>16</sup> "Pivete", 1978.

que nem tem com quem contar <sup>17</sup>. Muitas histórias, ou melhor miniestórias,<sup>18</sup> tristes, patéticas, irônicas...

Mas como surgiu, para o moço de família abastada que é Chico Buarque, essa atração pelo enfoque do marginalizado, do pobre e do desvalido? Alguns elementos de sua biografia podem fornecer pistas eventuais.

Educado num colégio dominicano de São Paulo, o Santa Cruz, o jovem Francisco foi instruído por padres canadenses que manifestavam uma grande abertura de espírito. Tinham por tradição levar os alunos para bairros desfavorecidos da capital estadual para que travassem conhecimento com um outro meio, bem diferente daquele em que viviam, crianças privilegiadas que eram, oriundas de uma classe social bem superior.<sup>19</sup> A esse contacto enriquecedor, deve-se acrescentar o clima de grande fermentação ideológica e social que existia no Brasil no início da década de 60,<sup>20</sup> antes do golpe de estado, ambiente do qual o jovem Francisco deve ter beneficiado amplamente: discussões em bares, em universidades... É o momento dos Centros Populares de Cultura e da criação das Ligas Camponesas.

---

<sup>17</sup> "Gente Humilde", 1969.

<sup>18</sup> CARVALHO, G., *op. cit.*, p. 37.

<sup>19</sup> BOFF, Leonardo, "Chico Buarque e a cultura humanista e cristã", in FERNANDES, R., *op. cit.*, p. 83.

<sup>20</sup> MENESES, Adélia Bezerra de, *Desenho Mágico, Poesia e Política em Chico Buarque*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2000 (1ª edição: 1982), p. 19.

Por outro lado, para Adélia Bezerra de Meneses, autora de vários textos sobre o compositor,<sup>21</sup> esse interesse pelos que em geral não têm voz deve ser também considerado como uma herança do pai:

(...) A gente pode dizer que Chico é um "radical", filho de um historiador, Sérgio Buarque de Hollanda, que é um dos mais significativos representantes daquilo que Antonio Candido chama de "pensamento radical", que se caracteriza por uma oposição fundamental ao pensamento conservador. E consiste, fundamentalmente, nesta sociedade de tão fundas sobrevivências oligárquicas, na atitude de tirar o foco das classes dominantes e abordar o "dominado" - mirar antes a senzala do que a Casa Grande".<sup>22</sup>

Numa obra essencialmente urbana, Chico Buarque volta-se então para as senzalas modernas que constituem os subúrbios e os morros, lugares que abrigam os desprotegidos da sociedade, os que lutam com unhas e dentes no dia a dia; ele reinventou o homem da rua, o singelo habitante das cidades.<sup>23</sup> Entretanto, quando a batalha cotidiana torna-se insuportável, muitos indivíduos renunciam e,

---

<sup>21</sup> Dentre esses cabe ressaltar, além de *Desenho Mágico* já citado, *Figuras do Feminino na Canção de Chico Buarque*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2001.

<sup>22</sup> Citada por FERNANDES, R., "Cronologia" in FERNANDES, R., *op. cit.*, p. 41.

<sup>23</sup> KEHL, Maria Rita, "Chico Buarque" in NESTROVSKI, Arthur (org.), *Música Popular Brasileira Hoje*, São Paulo, Publifolha, 2002, P. 61.

excluídos, cedem ao apelo do crime. O compositor, jovem da alta classe média, lança um olhar pleno de interesse nesses malfeitores de todo tipo. O bandido, porém, não entra na sua obra como assaltante, arrombando. Ele entra devagarinho, com cuidado, *caminhando na ponta dos pés, como quem pisa nos corações*<sup>24</sup>, com uma intimidade de alguém muito familiar.

Com efeito, no início da década de 60, aos dezessete anos, o jovem Francisco vai cometer, com um amigo, uma dessas asneiras de adolescente: "tomaram emprestado" um carro alheio, de madrugada, para dar uma volta pela capital paulista. Entretanto, o passeio não foi bem sucedido e os dois larápios foram presos. A manchete do jornal *Última Hora*, cuja especialidade são as notícias populares, vai então mostrar, em dezembro de 1961, os dois menores com olhos cobertos com tarjas pretas, fotografia legendada pela frase implacável: "Pivetes furtaram um carro: presos". A consequência disso foi, para Francisco, a proibição paterna de sair sozinho à noite até completar dezoito anos.<sup>25</sup> O episódio, bastante constrangedor, torna-se cômico quando contado pelo autor vários anos depois. Numa linguagem bastante coloquial, diz o gatuno amador:

---

<sup>24</sup> "A Volta do Malandro", 1985.

<sup>25</sup> Informação fornecida pelo site do autor: [chicobuarque.com.br](http://chicobuarque.com.br).



(...) *Roubei automóveis... Eu e um amigo meu, aquele que transava bossa-nova comigo. (...) Chegou aquele carro da Rádio-Patrolha, parou a gente no Pacaembu.*<sup>26</sup> *Parou ao lado – "Flagrante", não sei o quê. Tomamos porrada pra burro; mas porrada pra valer. Não tinha documento nem nada. "Menor de idade que nada! Quê isso! Vamos levar pro DI".*<sup>27</sup> *Veio a gente no banco de trás, algemado, eu e ele. Só que eu tava no meio. Então eu tomava mais porrada do que ele, que tava mais longe, fora do alcance. (...) Achavam que pegando a gente tinham apanhado a maior rede de puxadores de carros. E a gente mal sabia, tinha feito um erro primário; roubamos o mesmo carro pela segunda vez.*<sup>28</sup>

Esse episódio excepcional vai ser colocado em evidência por Chico Buarque no disco *Paratodos* (1993): na capa deste encontram-se as duas fotografias, de frente e de perfil, tiradas pela polícia no momento em que o futuro artista foi atuado, imagens acompanhadas pela ficha de identificação policial correspondente: nome, sobrenome, filiação, sexo, idade, etc... Assumindo assim a máscara do marginal, o cancionista torna acessível ao público em geral (o "paratodos" do título) a "fofoca" que até então era reservada para uma minoria, confessando com alarde que:

---

<sup>26</sup> Bairro da capital paulista onde se encontrar o estádio de mesmo nome.

<sup>27</sup> Departamento de Identificação.

<sup>28</sup> Depoimento de Chico Buarque citado por CARVALHO, G., *op. cit.*, p. 148.

*O retrato do artista quando moço  
Não é promissora, cândida pintura  
É a figura do larápio rastaquëra  
Numa foto que não era para capa.*

("A Foto da Capa", 1993)

Desta forma, trinta e dois anos depois de ter sido *autuado em flagrante como meliante*,<sup>29</sup> o compositor reelaborou esse acontecimento forçosamente traumático, transformando-o em ficção. Por outro lado, através desse gesto ostentoso, Chico Buarque identifica-se inteiramente com o povo brasileiro pois na capa do disco, ao redor de suas fotografias policiais, encontram-se outras tantas de pessoas desconhecidas, anônimos retratos do povo brasileiro. Aliás, uma das canções contidas na obra reforçam esse aspecto:

*O meu pai era paulista  
Meu avô, pernambucano  
O meu bisavô, mineiro  
Meu tataravô, baiano  
Vou na estrada há muitos anos  
Sou um artista brasileiro.*

("Paratodos, 1993)

Com esse gesto, ele destrói completa e definitivamente aquela imagem de "rapaz bem comportado" que caracterizou o início de sua

---

<sup>29</sup> Versos da canção "Juca", de 1965.

carreira, imagem que combinava perfeitamente com o lirismo nostálgico que dava o tom à maior parte de suas primeiras composições.<sup>30</sup> Se certas canções adotam em seguida uma variante utópica, é na crítica social que a obra do autor vai encontrar o seu pleno sentido.<sup>31</sup> Aliás, o pai do compositor afirma que sua admiração pelo filho aumentou quando essa conotação social foi introduzida na obra.<sup>32</sup> A partir daí, entram em cena heróis de um submundo inquietante.

A figura do bandido faz parte integrante da galeria de excluídos composta por Chico Buarque. Entretanto, se o fora-da-lei só vai atingir o auge, enquanto personagem, na produção mais tardia do autor, ele já se encontra em germe nas canções das primeiras fases.

No início da carreira buarquiana, ele ainda é o pobre coitado que luta no dia a dia para levar uma vida digna e decente. Mas, apesar do lirismo nostálgico, o embrião do futuro marginal já foi criado. O antepassado dele é o pedreiro resignado que está esperando tudo: o trem, o aumento de salário ("Pedro pedreiro", 1965); ou então aquele miserável

---

<sup>30</sup> MENESES, A., *op. cit.*, pp. 45-64.

<sup>31</sup> Essa classificação da obra buarquiana em três grandes eixos é de autoria de Adélia de Meneses, *op. cit.*

<sup>32</sup> SOUZA, Tárík de, "Chico Buarque" in FERNANDES, R., *op. cit.*, p. 124. *Finalmente, ninguém é filho do autor de Raízes do Brasil impunemente*, conclui sua biógrafa (ZAPPA, Regina, *Chico Buarque paratodos*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2000, P. 93.

que se diverte no carnaval – sua única alegria –,  
consciente do parêntese que a festa representa:

*Carnaval, desengano*  
*Deixei a dor em casa me esperando*  
*(...) Quarta-feira sempre desce o pano.*  
*("Sonho de um Carnaval", 1965)*

O futuro assassino, ladrão, contrabandista,  
traficante de droga, proxeneta, pode também ser visto  
numa versão feminina, através daquela sambista que  
enlouquece quando a folia carnavalesca termina, não  
querendo ou não podendo aceitar a dura realidade de  
um cotidiano de luta e de frustração:

*Ela não vê que toda gente*  
*Já está sofrendo normalmente*  
*("Ela desatinou", 1968)*

O advérbio "normalmente" choca e fere, mas para os  
que vivem em condições desumanas, o sofrimento  
constitui uma sina. E essa dor faz parte do dia a dia  
de uma grande parte da população do país.

Após quatro dias de festa, quando tudo volta ao  
normal, o cotidiano dos futuros violentos nada tem de  
alegre nem de gratificante:

*Há muito tempo*  
*Que essa minha gente*  
*Vai vivendo a muque*

*É o mesmo batente  
É o mesmo batuque  
Já ficou descrente.*

("Ano Novo", 1967)

...e uma certa lassidão começa a surgir:

*Ando cansado da lida  
Preocupada, corrida, surrada, batida  
Dos dias meus*

("Bom Tempo", 1968)

...lassidão que invade também o compositor. Face ao regime militar repressório que tolhia sua inspiração, ele decidiu partir para a Itália em janeiro de 1969. Um parêntese que deveria durar alguns meses somente, mas que acabou durando um ano e meio. Esse intermédio romano propiciou a criação de uma obra prima: a adaptação, em 1971, da canção italiana "Gesù Bambino"<sup>33</sup>, transformada em "Minha História", por força das circunstâncias.<sup>34</sup>

O personagem desse relato pungente é um marginal desajustado que, aliás, constitui o sujeito do discurso. Sua mãe é prostituta no porto; seu pai, marinheiro de passagem com *tatuagem no braço* e

---

<sup>33</sup> De autoria de Dalla e Palotino.

<sup>34</sup> Os censores da ditadura brasileira, zelosos por manter uma boa imagem da Igreja Católica, exigiram a mudança do título original dessa canção. No ano seguinte, o veto de 21 de julho de 1971 que proibia uma outra canção do autor, "Bolsa de Amôres" referia-se também à "Gesù Bambino": (...) *O autor parece estar de uns tempos para cá muito "preocupado" em denegrir a reputação de tôdas as mulheres, vide uma de suas últimas composições - "Minha História", que relata a vida de um homem, filho de uma prostituta.* GALVÃO, Walnice Nogueira, "Musique, société et pouvoir: trois moments" in DREYFUS, D., *op. cit.*, p. 51.

*dourado no dente, e ele, o resultado desse amor fugaz, criança a quem a mãe resolveu chamar com o nome do Nosso Senhor. O meio em que vive esse Menino Jesus de comportamento violento é o dos marginais: de bar em bar, bebendo, berrando, virando mesas e brigando. As pessoas que compartilham sua vida, seus colegas de copo e de cruz são as amantes e os ladrões.*

Com essa canção, o perfil do excluído torna-se mais definido e a violência entra em cena, funcionando como a única reação possível a um mundo injusto e cruel. O drama social e psicológico vivido pelo Menino Jesus chega até mesmo a explicar o seu comportamento agressivo. Observa-se assim uma evolução no seio da obra buarquiana: os miseráveis estão começando a perder a paciência, assim como os artistas e intelectuais, vítimas da arbitrariedade do regime militar. As duas trajetórias encontram-se a partir desse momento, numa mesma náusea. Certas canções deixam bem claro que a violência está sendo contida a custo e que apesar do silêncio imposto pelas forças repressivas, a contestação ronda sorrrateiramente. "Gota d'água" (1975) adverte, ameaçando:

*Deixa em paz meu coração  
Ele é um pote até aqui de mágoa  
E qualquer desatenção, faça não  
Pode ser a gota d'água.*

Além da violência, contida ou manifesta, outros caminhos são propostos no repertório buarquiano para lutar contra as forças adversas, sejam elas as do destino ou as dos militares. A começar pela ironia, que exprime aqui de forma mais explícita esse sofrimento social e intelectual. Um eu poético não nominado agradece pelo que é óbvio e, sarcástico, até mesmo pelo destino implacável e cruel que o espera:

*Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir  
(...) Por me deixar respirar, por me deixar existir  
(...) Pela cachaça, de graça, que a gente tem que  
engolir*

*Pela fumaça, desgraça, que a gente tem que tossir  
Pelos andaimes, pingentes, que a gente tem que  
cair*

*(...) E pela paz derradeira que enfim vai nos  
redimir.*

("Deus lhe pague", 1971)

Ou então surge uma proposta de organização, uma união dos infortunados, uma incitação veemente à militância política, tanto para uns como para os outros:

*Pois quem tiver nada pra perder  
Vai formar comigo um imenso cordão  
E então quero ver o vendaval*

("Cordão", 1971)

Mas, justamente, o que é organização para uns, é desorganização para outros. A união dos oprimidos, sejam eles sociais ou políticos, não faz parte do projeto do regime vigente e a repressão vai tolher cada vez mais a produção do autor. Simbolicamente, Chico Buarque esgota aqui as possibilidades de resposta para a exclusão: e o desamparado, no auge da fúria, transforma-se em bandido. Ele já se torna mais individualizado em "Partido Alto" (1972), canção que padeceu nas mãos da censura militar e que deixa transparecer uma ambigüidade em relação a "quem é o bandido?" Seria ele o do crime comum ou o do crime político? O ladrão, o assassino ou o "subversivo"?

*Deus me deu pernas compridas e muita malícia  
Pra correr atrás de bola e fugir da polícia.  
Um dia ainda sou notícia.*

Quando a linguagem do duplo sentido ("cálice" no lugar de "cale-se")<sup>35</sup> já não era mais suficiente e que a censura dos militares proibia a maior parte de suas composições, Chico Buarque vai recorrer a um stratagema para burlar essa censura vigilante: a criação de um compositor fictício, "Julinho da Adelaide". Nesse momento difícil em que o seu nome

---

<sup>35</sup> "Cálice", Gilberto Gil /Chico Buarque, 1973. Apesar de ter sido proibida pela censura, os autores tentaram cantar essa canção num evento organizado pela gravadora PolyGram, mas todos os microfones foram cortados, um a um, a mando da polícia política, personificando esse "cale-se" SEVERIANO, J., e MELLO, Z., *op. cit.*, pp. 241-242.



era quase sinônimo de proibição total, ele conseguiu, apesar de tudo, criar uma das músicas mais "subversivas" do seu repertório: "Acorda amor", escrita em 1974.<sup>36</sup>

O discurso, na primeira pessoa, é o de um homem que relata para a esposa o pesadelo que acabou de ter, pesadelo bem próximo da realidade do Brasil na época: ele sonhou que uma viatura - palavra com conotação militar - estacionou em frente de sua casa e que pessoas vieram buscá-lo. Não sabendo se ficará preso por pouco ou muito tempo, ele dá instruções para a mulher: sofrer primeiramente, pôr em seguida a roupa de domingo e finalmente esquecê-lo. Uma reprodução fiel do drama de muitos oponentes ao regime militar que eram levados para os porões do DOI ou do DOPS<sup>37</sup> onde se torturava e até se assassinava. Diante de tanta apreensão e medo, o estribilho apela para um aliado pouco habitual, invertendo a situação típica do brasileiro que vive constantemente com uma certa paranóia dos assaltos:

*Chame, chame, chame*  
*Chame o ladrão, chame o ladrão*

---

<sup>36</sup> Para dar maior realismo ao personagem que viera de criar, Chico Buarque chegou até mesmo a fazer publicar, em setembro de 1974, uma "entrevista" do mesmo no jornal *Última Hora*. A situação é irônica, pois trata-se do mesmo jornal que, uma década antes, havia publicado a matéria do roubo do carro e a fotografia do compositor enquanto "pivete".

<sup>37</sup> Destacamento de Operações Internas e Delegacia de ordem Política e Social, respectivamente,

Invoca-se aqui a proteção do bandido como se se tratasse da polícia. Face a tanta arbitrariedade e impunidade, a única pessoa capaz de ajudar o pobre cidadão acossado é o assaltante, aquele mesmo temido por todos. A ironia do compositor é enorme e eficaz: o único antídoto para as forças repressivas é o bandido, aquele bandido tradicional.

Adélia Bezerra de Meneses lembra que uma outra interpretação pode ser dada para essa canção: o cidadão que a polícia vem buscar pode não ser , segundo ela, o "subversivo" procurado pela polícia política do regime militar, mas o malandro, o bandido comum, que a polícia do "Esquadrão da Morte"<sup>38</sup> vem prender para levar no camburão oficial e eliminar num descampado qualquer.<sup>39</sup> Como vimos, o intelectual resistente e o bandido passam a ter algo em comum: são ambos caçados pelo regime totalitário.

Após essa longa gestação no interior da obra do autor, a figura do bandido vai vir à luz de forma mais explícita a partir de 1978. Primeiramente com "Pivete", composta em parceria com Francis Hime,<sup>40</sup> miniestória do cotidiano de um menor de idade que vive na rua, e já se encontra completamente

---

<sup>38</sup> Grupo de justiceiros formado por policiais que agiam na cidade de São Paulo e que exterminavam marginais.

<sup>39</sup> MENESES, *op. cit.*, p. 72.

<sup>40</sup> Os dois compositores trabalharam também juntos na trilha sonora do filme *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976), bem como em várias outras canções, por exemplo em "Atrás da porta" (1972) ou ainda em "Passaredo" (1975-76).

mergulhado na marginalidade, pela droga e pela violência:

*(Ele) batalha algum trocado*

*Aponta um canivete*

*(...) Agita numa boca*

*Descola uma mutuca*

*(...) Dorme gente fina*

*Acorda pinel*

*Zanza na sarjeta*

*(...) Descola uma bereta*

A total despersonalização do garoto é sugerida pela elipse do sujeito de todos os verbos do texto. A linguagem empregada é a gíria dos marginais: "mutuca" (pacotinho de maconha), "pinel" (adoitado), etc... E quando o autor descreve o roubo de um carro pelo pivete, ficção e realidade se confundem, o autor torna-se o personagem:

*(...) Arromba uma porta*

*Faz ligação direta*

*Engata uma primeira*

*E até.*

Sérgio Buarque de Hollanda, pai do cancionista, em várias declarações separou - com bastante humor - a vida e a obra do filho, afirmando, por exemplo, que Chico nunca morara em casa em que houvesse jaqueira,

(canção "Maninha", 1977)<sup>41</sup> ou ainda que quando compôs "A Banda", morava em um bairro de São Paulo onde não passavam bandas.<sup>42</sup> No entanto, o autor de *Raízes do Brasil* teria alguma dificuldade em negar o emaranhado de biografia e de obra poética que constitui esse trecho de "Pivete", palavra que serviu aliás para designar, em letras garrafais, Chico e seu parceiro pela imprensa sensacionalista, nos tempos longínquos de sua juventude.<sup>43</sup>

O enfoque do bandido torna-se ainda mais preciso na obra buarquiana a partir da peça de teatro "Ópera do Malandro", escrita em 1978. Ela foi baseada em duas obras bastante conhecidas: na *Ópera dos Mendigos* (1728) de John Gay e na *Ópera dos Três Vinténs* (1928) de Bertolt Brecht e Kurt Weill. As canções da peça, lançadas em um disco de 1979, colocam os marginais no centro da ação. Traficantes, proxenetas, malandros de toda espécie, permeiam o mundo da comédia cuja ação passa-se durante o Estado Novo, em 1943, no Rio de Janeiro:

*Nós pegamos a Lapa,<sup>44</sup> os bordéis, os agiotas, os contrabandistas, os policiais corruptos, os empresários inescrupulosos.*<sup>45</sup>

---

<sup>41</sup> Citado por CARVALHO, G., *op. cit.*, p. 67.

<sup>42</sup> CARVALHO, G., *op. cit.*, p. 19.

<sup>43</sup> Cf. *supra*, p. 7.

<sup>44</sup> Bairro boêmio e de má fama.

<sup>45</sup> SEVERIANO, J., e MELLO, Z., *op. cit.*, pp. 243-244.

A polissemia da palavra "malandro" no português do Brasil, torna possível colocar no mesmo nível, tanto o preguiçoso que não gosta de trabalhar, como o espertinho que abusa da confiança dos outros ou ainda o ladrão e os grandes traficantes e bandidos. A peça demonstra que há malandros de todos os tipos: pequenos e grandes, declarados e escondidos, que lidam com pouco ou com muito dinheiro.

Duran, por exemplo, é o proxeneta com *mil quatrocentas e trinta e duas funcionárias com carteira assinada, salário-mínimo, assistência médica e oito horas de trabalho*.<sup>46</sup> A esposa de Duran, dona Vitória, lida com a casa e com as prostitutas, passando sem dilema de uma para as outras. Max Overseas é o contrabandista, rival odiado de Duran. O personagem de Chaves é o do policial corrupto, que executa marginais sob encomenda, um daqueles funcionários da polícia que participam do Esquadrão da Morte. Ele presta favores para Duran: um assassinato aqui, uma execução ali, em troca de benefícios materiais. Mas quando o cáften, querendo pressionar o policial, ironiza sobre o fato de eliminar o problema social eliminando as pessoas, ele avalia que se Chaves tivesse que dar fim em todos os desamparados do Rio de Janeiro, seriam nada menos que *um milhão e setecentos mil cadáveres pra boiar no rio*

---

<sup>46</sup> BUARQUE, Chico, *Ópera do Malandro*, São Paulo, Cultura, 1978, p. 31.

da Guarda.<sup>47</sup> A resposta do homem do Esquadrão é bastante direta, empregando uma metáfora mercantil:

*Um milhão e setecentos mil presuntos<sup>48</sup> é encomenda pra atacadista. Tu<sup>49</sup> sempre encomendou no varejo, Duran.<sup>50</sup>*

Quando a relação entre os dois torna-se ainda mais tensa, Duran não esquece de lembrar para o policial que ele *tá tingindo os subúrbios com o sangue dos mendigos e dos adversários.*<sup>51</sup>

Esses abomináveis criminosos são, no entanto, pais de família atentos ao bem-estar dos seus e principalmente, à conduta moral de suas filhas que, evidentemente, vão acabar decepcionando os genitores. Como lembra o ditado popular, "o diabo é sujo" e o que Duran mais temia na vida vai acontecer: sua filha Terezinha apaixona-se por Max Overseas, seu rival no mundo do crime.

Há também nessa peça uma crítica à corrupção que se estende por todo o país, a tal ponto que o malandro tradicional está sofrendo a concorrência do malandro político, que possui bem mais relações do que ele:

---

<sup>47</sup> Rio do subúrbio carioca. BUARQUE, C., *op. cit.*, p. 149.

<sup>48</sup> "Cadáver", na gíria brasileira.

<sup>49</sup> A linguagem dos meios marginais brasileiros prefere o emprego do pronome "tu" ao invés de "você", mas empregando o verbo na terceira pessoa do singular.

<sup>50</sup> BUARQUE, *op. cit.*, p. 149.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 149.

*Agora já não é normal  
O que dá de malandro  
Regular, profissional  
Malandro com aparato  
De malandro oficial  
Malandro candidato  
A malandro federal,  
Malandro com retrato  
Na coluna social,  
Malandro com contrato  
Com gravata e capital  
Que nunca se dá mal.*

("Homenagem ao Malandro, 1977/1978)

Por outro lado, a mensagem final da peça, transmitida nas canções de abertura e de conclusão, é que é sempre o mais fraco que sofre as conseqüências. Entre malandros, é o pobre coitado que não pagou uma cachacinha no bar que vai ser assassinado e não os ricos e poderosos malandros "oficiais", que terminarão reconciliados no final da peça.

Certos autores consideram que a "Ópera do malandro" constitui o clímax da crítica social, destruindo todos os valores.<sup>52</sup> Esse cataclisma tem por conseqüência a vitória do malandro, do ladrão, do proxeneta, do bandido, em detrimento das forças do bem. Um mundo implacável, feito de esperteza e de violência, mas que também traz em si uma certa dose

---

<sup>52</sup> Por exemplo Adélia de Meneses em *Desenho Mágico*.

de ridiculização, por exemplo no "Tango do Covil". Ali, surge o desejo frustrado do bandido que se enriqueceu com a vida ilegal que leva, mas cujo ideal continua a ser o da classe média, o da pequena burguesia pois o que mais almeja na vida é:

(...) *Ser doutor*  
*Formado em Salvador*  
*Ter um diploma, anel (...)*  
*Falar de champinhom*  
*Falar de molho inglês*  
("Tango do Covil", 1977-1978)

...desejos que correspondem a dois aspectos inerentes à pequena burguesia: exibir um anel de formatura e participar da internacionalização através do absorvimento de elementos estrangeiros, franceses e ingleses, por exemplo.

Se com efeito a "Ópera do Malandro" marca um momento importante de crítica social na obra de Chico Buarque, com a sua coleção de marginais, é no entanto em 1981 que a pintura do bandido ganha ainda mais em originalidade. Uma canção um pouco menos conhecida, "O Meu Guri" representa, no nosso entender, o auge dessa temática.

O narrador do texto é a mãe de um bandido que, com toda a sua ingenuidade, fala do filho e de seus afazeres. A grandeza dessa canção encontra-se nesse olhar materno tão orgulhoso, tão puro e cheio de



amor. A mãe, uma daquelas boas e honestas senhoras brasileiras que a classe popular dá ao país com tanta generosidade, cobre o seu menino de elogios, recusando-se a ver a verdadeira natureza do filho:

*Quando, seu moço, nasceu meu rebento  
Não era o momento dele rebentar  
Já foi nascendo com cara de fome  
E eu não tinha nem nome pra lhe dar  
Como fui levando, não sei lhe explicar  
Fui assim levando ele a me levar  
E na sua meninice ele um dia me disse  
Que chegava lá.*

*Olha aí,  
Olha aí, aí, o meu guri, olha aí  
Olha aí, é o meu guri*

*E ele chega  
Chega suado e veloz do batente  
E traz sempre um presente pra me encabular  
Tanta corrente de ouro, seu moço  
Que haja pescoço pra enfiar  
Me trouxe uma bolsa já com tudo dentro  
Chave, caderneta, terço e patuá  
Um lenço e uma penca de documentos  
Pra finalmente eu me identificar, olha aí*

*Chega no morro com o carregamento  
Pulseira, cimento, relógio, pneu, gravador*

*Rezo até ele chegar cá no alto  
Essa onda de assaltos tá um horror  
Eu consolo ele, ele me consola  
Boto ele no colo pra ele me ninar  
De repente acordo, olho pro lado  
E o danado já foi trabalhar, olha aí*

*E ele chega  
Chega estampado, manchete, retrato  
Com venda nos olhos, legenda e as iniciais  
Eu não entendo essa gente, seu moço  
Fazendo alvoroço de mais  
O guri no mato, acho que tá rindo  
Acho que tá lindo de papo pro ar  
Desde o começo, eu não disse, seu moço  
Ele disse que chegava lá  
Olha aí, etc...*

Essa canção retoma o mesmo tema de "Minha História",<sup>53</sup> no sentido em que se trata da relação entre o bandido e sua mãe, recuperando também o tema do pivete, o menino delinqüente. Entretanto, os dois textos encontram-se numa relação complementar, um funcionando como a continuação do outro. Na adaptação da canção italiana, o narrador é o marginal que conta a triste história da mãe e, conseqüentemente, a sua: abandono do marido, falta de dinheiro, amor sem limite pelo filho a tal ponto de dar-lhe o nome de

---

<sup>53</sup> Cf. *supra*, pp. 12-13.

*Nosso Senhor*, ou seja, Jesus. E, elemento também importante, uma certa falta de referência por parte da mãe, pois para acalentá-lo, ela, a ex-prostituta, só conhece *cantigas de cabaré*. O menino Jesus cresce assim, sem pai e com uma mãe manifestando um forte desejo de fusão pois mostrava o filho como se *ali* estivesse *bem mais que uma simples criança*.<sup>54</sup>

O jovem desajustado e violento dessa canção pode ser visto, um pouco mais tarde em sua vida, como o guri da seguinte. Depois das crises nervosas e das pequenas violências que as acompanham,<sup>55</sup> o delinqüente torna-se bandido. Observando ambas as canções, pode-se concluir que o destino do criminoso já está traçado desde o início de sua história: ele chegará inelutavelmente ao mesmo ponto que o guri.

Quanto a este último, o eu narrativo da canção é a mãe que, ingenuamente, fala do filho para um interlocutor não definido nem nominado, que ela chama de *seu moço*. Pelo sentido da narrativa, essa pessoa deve ser um dos habitantes da favela, ou talvez um repórter, ou ainda um policial. Mas voltemos ao princípio da canção. Primeiramente, o pai encontra-se totalmente ausente do texto; só, face à existência, a mãe confessa que o filho chega a um momento da vida que não era muito propício, com certeza por problemas econômicos, pois ela acrescenta que ele já nasceu com fome. Não desejado, subalimentado, nem nome ele tinha

---

<sup>54</sup> Versos da canção "Minha História".

<sup>55</sup> Cf. *supra*, p.13.

recebido da mãe. Ficou então "meu guri", uma solução fácil... Ela vai assim levando a vida, o filho, mas este a leva também, no sentido em que é ele que manda na casa e nela. A frase que sugere isso tem uma ambigüidade comovente: *Fui assim levando ele a me levar*. E eis que já durante a infância, o menino começa a prometer que vai tirar os dois dessa vida miserável. *Chegar lá*, vencer na vida, assim é definido o objetivo social do guri. O estribilho retoma entre cada estrofe as palavras repetitivas e indicativas da mãe, palavras que fazem apelo à visualidade do interlocutor: *Olha, Olha*, indicando com toda a certeza o retrato do jovem que está na manchete do jornal. Na sua singeleza, essa mãe não entende que o filho está morto e a mudança do tempo verbal na segunda estrofe é significativa disso: a narrativa continua no presente, como se o filho estivesse vivo. E ela conta, orgulhosa, que o guri sempre chega em casa do trabalho suado e com pressa, e trazendo a cada vez um presente para ela; muitas correntes de ouro ou então - e aí vem uma das partes mais saborosas do texto- uma bolsa *já com tudo dentro*: chaves, lenços, documentos e até mesmo os símbolos religiosos: um terço para rezar, um patuá para proteger... Quando o filho, que é ladrão, e dos grandes, chega à favela com o butim, ela fica surpresa com as riquezas, ao mesmo tempo em que sente apreensão pelo menino pois *essa onda de assalto tá um horror!* E então ela reza, pedindo a Deus que o

filho possa subir o morro são e salvo. Evidentemente, ela não vê que ele é assaltante, que ele é bandido, e dos piores... Uma vez o menino em casa, a mãe vai descrever, sempre com o seu jeito bondoso e ingênuo a cena incestuosa que ocorre entre ela e o filho: *Boto ele no colo pra ele me ninar*; a ambigüidade dessa frase leva a pensar que na verdade um nina o outro, numa grande fusão amorosa, ambos dividindo o mesmo leite e trocando as mesmas carícias.

Mas o guri não permanece muito no lar pois quando a mãe acorda, ele já foi embora; para "trabalhar", evidentemente, afirma a mãe.

Mas um dia o filho chega sob forma de manchete de jornal e a pobre senhora não compreende porque as pessoas - da vizinhança, com certeza - estão fazendo tanto alvoroço. Ela acha bonito o filho na página do jornal, mesmo se a descrição que se dá dele seja clara para todo mundo: retrato do menino com venda nos olhos (ele é menor de idade), suas iniciais e uma legenda que ela não sabe ler, pois deve ser analfabeta.

Nesses versos, o guri é apresentado exatamente como o cancionista, quando do roubo do carro, em São Paulo: menor de idade, com tarjas pretas nos olhos e legenda acompanhando a fotografia.<sup>56</sup> Mas os últimos versos da estrofe mostram a triste realidade que a mãe não é capaz de ver: o guri está morto, sorrindo, mas morto. Ele é um dos tantos bandidos eliminados

---

<sup>56</sup> Cf. *supra*, p.7.

pelo Esquadrão da Morte e cujo cadáver é jogado num terreno baldio qualquer. E a mãe termina, insistindo na sua versão - a única que ela pode aceitar - a de que o filho venceu na vida, pois só os que vencem na vida podem aparecer assim, na primeira página do jornal.

Através do discurso materno, o cancionista, indo contra a imagem comum dada do pivete, apresenta um quadro cheio de ternura e de amor, em que o bandido é um filho atento e amoroso. O cidadão comum tem por ele asco e medo, mas a sua mãe o espera com apreensão e os braços cheios de amor; para ela, e somente para ela, o pivete é um herói.

Por outro lado, mesmo se Chico Buarque compôs essa canção bem mais tarde, o bandido aqui retratado tem muito a ver com um outro "Guri".

Com efeito, em 17 de julho de 1970, em plena ditadura, o bandido Adjovan Nunes, mais conhecido pelo apelido de "Guri", que cumpria pena no presídio Tiradentes, em São Paulo, matou um policial. O delegado Sérgio Fleury, que se tornara *força autônoma na polícia paulista*,<sup>57</sup> impunha a sua própria justiça como líder do Esquadrão da Morte e executava dez bandidos para cada policial assassinado. Para exercer a sua ação vingadora, Fleury irrompeu na

---

<sup>57</sup> GASPARI, Élio. , *A Ditadura Escancarada*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002, p.315.

prisão acompanhado por nove comparsas e tirou das celas cinco presos, levando-os para fora do presídio. Estes foram executados nas cercanias de Guarulhos, no subúrbio paulistano. Nas horas seguintes, mais cinco tiveram a mesma sorte. O cadáver do *Guri* foi encontrado num matagal d'Itaquêra, subúrbio paulistano igualmente, com 150 furos de bala.<sup>58</sup> Executados da mesma forma, ambos os guris correspondem àquela descrição realista do bandido assassinado pelo Esquadrão da Morte, na canção final da *Ópera do Malandro*:

*(...)O seu rosto tem mais mosca*

*Que a birosca do Mané*

*O malandro é um presunto*

*De pé junto e com chulé*

*O coitado foi encontrado*

*Mais furado que Jesus*

*E do estranho abdômen*

*Desse homem, jorra pus*

*O seu peito putrefeito*

*Tá com jeito de pirão*

*O seu sangue forma lagos*

*E os seus cacos estão no chão*

*O cadáver do indigente*

*É evidente que morreu*

---

<sup>58</sup> Gaspari, E., *op. cit.*, p. 315.

*E no entanto ele se move*  
*Como prova o Galileu*  
(*"O Malandro n° 2, 1977/1978*)

Essa descrição do malandro, transformado em "presunto" pela injustiça do sistema, vem confirmar, de forma violenta, uma das grandes certezas perenes do autor: *tem mais samba no chão do que na lua.* <sup>59</sup>

Apesar de ter dedicado ao marginal uma parte significativa de sua obra, Chico Buarque não deu ainda por encerrado esse tema pois bandidos continuam a freqüentar o seu cancionero. Num dos últimos discos (*As Cidades*, 1998), o autor retoma o princípio da adivinha tão bem empregado outrora em "O que será";<sup>60</sup> o bandido constitui uma das possibilidades levantadas:

*Quem é essa voz?*  
*(...) Terá um capuz?*  
*Será o ladrão?*  
(*"Você, você", 1997*)

E finalmente, na sua última obra, *Carioca* (2006), uma canção utópica inverte - repetindo a estrutura utilizada em "Bom Conselho" -<sup>61</sup> os maus aspectos da

---

<sup>59</sup> "Tem mais samba", 1964.

<sup>60</sup> Esse título genérico declina-se em três canções, compostas todas elas em 1976: "O que será (Abertura)", "O que será (À Flor da Pele)" e "O que será (À Flor da Terra)".

<sup>61</sup> Canção de 1972 em que todos os provérbios populares são invertidos: *inútil dormir que a dor não passa, quem espera nunca alcança*, etc...



vida, tornando tudo bom e digno de aceitação. Os malfeitores fazem parte desse quadro otimista:

*Sonhei que o fogo gelou  
Sonhei que a neve fervia(...)  
Guris inertes no chão  
Falavam de astronomia (...)  
De mão em mão o ladrão  
Relógios distribuía  
E a polícia já não batia.  
("Outros Sonhos")*

...os guris assassinados, olhando o céu, comentam as estrelas e o gatuno torna-se um benfeitor social, distribuindo o fruto do crime. E, utopia derradeira, a polícia renuncia à violência que a caracteriza e que o próprio autor conheceu.<sup>62</sup>

É evidente que essa inversão social quimérica encontra-se bastante afastada da realidade brasileira do momento. Aliás, pelo jeito que as coisas vão, com o recrudescimento das desigualdades e da conseqüente violência no país, o personagem do fora-da-lei ainda tem belos dias pela frente. E cabe ao artista continuar a exercer o papel para o qual foi predestinado:

*Que seria do Brasil sem ele? Não se trata do país de carne e osso, de injustiças fáceis e de esforços vãos*

---

<sup>62</sup> Cf. *supra*, pp. 7-8.

em que vivemos. E sim do outro, o país da canção popular, onde todo brasileiro tem direito a exílio quando a vida real fica árida demais. O que seria desse Brasil da nossa segunda cidadania, o país sonoro e multirracial, sem potestades e sem excluídos, se não existisse Chico Buarque de Holanda?<sup>63</sup>

## **BIBLIOGRAFIA**

ALBIN, Ricardo Cravo, *O Livro de Ouro da MPB*, Rio de Janeiro, Ediouro, 2003.

BUARQUE, Chico, *Ópera do Malandro*, São Paulo, Cultura, 1978, p. 31.

CARVALHO, Gilberto de, *Chico Buarque: análise poético-musical*, Rio de Janeiro, Editora Codecri, 1984.

DREYFUS, Dominique (org.) *MPB: Musique Populaire Brésilienne*, Paris, Cité de la Musique, Catalogue de l'exposition, 2005.

FERNANDES, Rinaldo de (org.), *Chico Buarque do Brasil*, Rio de Janeiro, Editora Garamond, 2004.

GASPARI, Élio, *A Ditadura Envergonhada*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

GASPARI, Élio, *A Ditadura Escancarada*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

---

<sup>63</sup> KEHL, *op .cit.*, p. 60.

KEHL, Maria Rita, "Chico Buarque" in NESTROVSKI, Arthur (org.), *Música Popular Brasileira Hoje*, São Paulo, Publifolha, 2002.

MENESES, Adélia Bezerra de, *Desenho Mágico, Poesia e Política em Chico Buarque*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2000 (1ª edição: 1982).

PERRONE, Charles A., *Letras e Letras da Música Popular Brasileira*, Rio de Janeiro, Elo Editora, 1988.

SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de, *A canção no Tempo*, vol.2: 1958-1985, São Paulo, Editora 34, 1998.

VASCONCELOS, Gilberto de, *Musica Popular: de Olho na Fresta*, RJ, Graal, 1977.

ZAPPA, Regina, *Chico Buarque paratodos*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2000.

### RESUMO

Quase nada predestinava o compositor Chico Buarque à crítica social de suas canções. Dentre seus personagens, o bandido é um dos mais importantes. Ele já se encontrava em "Pedro Pedreiro", mas terá sua mais fina expressão em "O Meu Guri".

**Palavras-chave:** Chico Buarque, MPB, bandido, malandro, pivete.

### RESUME

Presque rien ne prédisposait l'auteur-compositeur Chico Buarque à la critique sociale. Parmi les

personnages de ses chansons, le bandit est l'un des plus significatifs. Déjà présent dans ses premiers textes, il aura sa plus fine expression dans "O Meu Guri".

**Mots-clés:** Chico Buarque, Musique Populaire Brésilienne, bandit, *malandro*, censure.